



Уральский
федеральный
университет

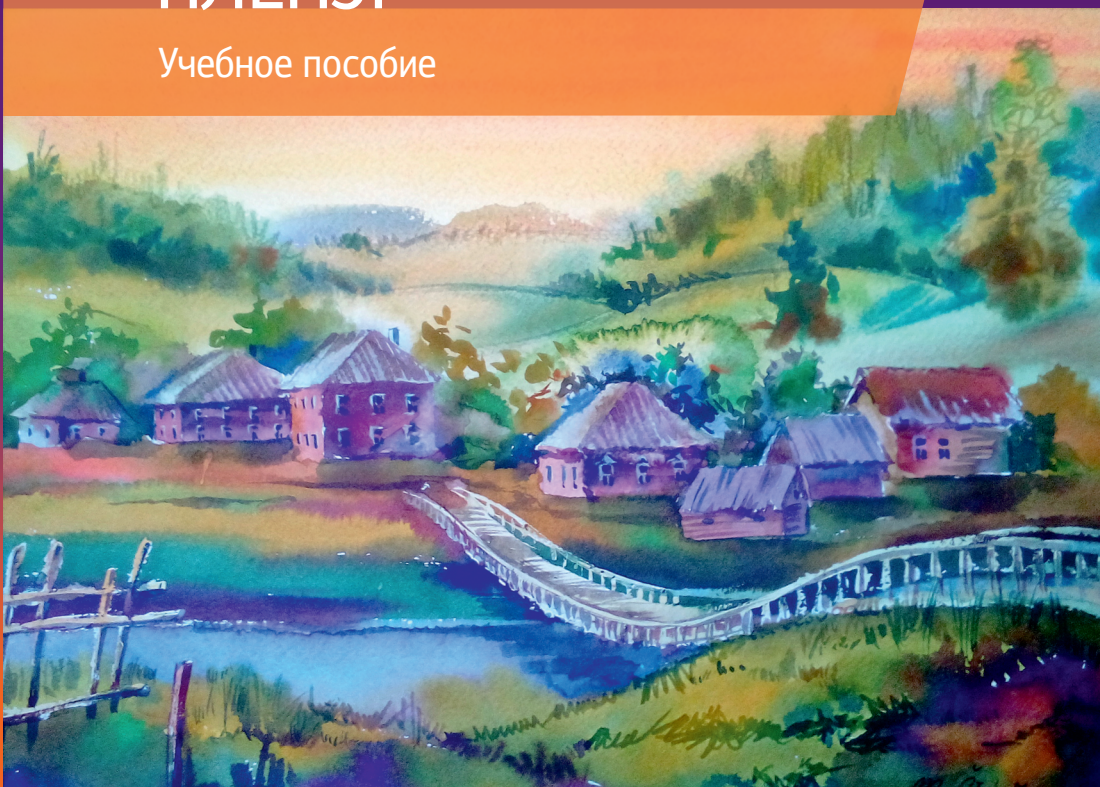
имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

М. К. ЧИНЦОВА

ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ПЛЕНЭР

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

М. К. Чинцова

ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ПЛЕНЭР

Учебное пособие

Рекомендовано
методическим советом Уральского федерального университета
в качестве учебного пособия для студентов вуза,
обучающихся по направлению подготовки
54.03.01 «Дизайн»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

УДК 75.02(075.8)
ББК Ц145я73-1
Ч635

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра дизайна одежды Уральского государственного
архитектурно-художественного университета
(заведующий кафедрой кандидат социологических наук *Л. В. Кокорева*);
Н. Ю. Перевышина, кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой художественного образования
Уральского государственного педагогического университета

Чинцова, М. К.

Ч635 Творческая практика : Пленэр : учеб. пособие / М. К. Чинцова ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 76 с.

ISBN 978-5-7996-2661-7

В учебном пособии представлена краткая история развития пленэра, рассказывается об инструментах и материалах, о графике и работе с цветными материалами. Показана специфика работы на пленэре, проведен анализ основных приемов, правил и законов пленэрной живописи, даны конкретные рекомендации по методической организации занятий (система обучения, материалы, оборудование).

Учебное пособие поможет студентам освоить необходимые навыки и техники рисования, развить свои творческие способности при прохождении пленэрной практики. Книга будет полезна преподавателям и любителям изобразительного искусства.

УДК 75.02(075.8)
ББК Ц145я73-1

На обложке:

М. Чинцова. На том берегу. Аквабель. 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Понятие пленэра. История его возникновения и развития	5
Общие сведения о пленэре	5
Краткая история возникновения и развития пленэра	6
Необходимые материалы и инструменты	18
Материалы для графики	19
Материалы для работы цветом	22
Графика	28
Наброски и зарисовки	28
Растительный и животный мир в графических материалах	32
Методика и этапы работы мягкими графическими материалами. Изображение животного	41
Работа с цветом	44
Общие рекомендации при работе с натуры	44
Некоторые технические приемы работы с акварелью и гуашью	47
Особенности изображения растительного и животного мира	50
Методика и этапы работы акварелью	54
Методика и этапы работы в смешанных техниках	56
Методические советы по работе над пейзажем	62
Полезные советы	68
Разделы и темы пленэрной практики	69
Заключение	72
Библиографические ссылки	73
Список рекомендуемой литературы	74

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое пособие является учебным руководством по художественной пленэрной практике, предназначенной для студентов, обучающихся по специальности «Дизайн», и связано с такими учебными дисциплинами, как «Рисунок», «Живопись», «Композиция», «Колористика».

В пособии описывается специфика изобразительной деятельности в условиях открытого воздуха, даются подробные рекомендации по овладению практическими навыками рисования с натуры на пленэре, по организации и методике проведения занятий. Отличительной особенностью представленного в книге материала является тот факт, что в ней собраны в качестве примеров учебные работы студентов из методического фонда Уральского государственного архитектурно-художественного университета и Уральского федерального университета, а также работы автора издания. Кроме того, автор, художник-практик, представляет в иллюстрациях свои пленэрные работы в техниках акварельной и масляной живописи.

Учебное пособие знакомит со спецификой работы живописными и графическими материалами на пленэре в условиях открытой световой среды. Раскрываются основные вопросы, касающиеся методической организации занятий: материалы, оборудование, этапы работы. Представлены разъяснения по отдельным примерам и техническим приемам.

Предлагаемый курс стимулирует студентов к самостоятельной работе на пленэре, пробуждает интерес к архитектуре, стилю и природе города, дает толчок для развития творческого потенциала, помогает развить все виды мышления, в особенности пространственное, организовать работу, сделать ее системной, методически выверенной, обозначить темы и критерии успехов.

Изложенные материалы обращены прежде всего к студентам, проходящим пленэрную практику. Также данное пособие может быть полезно преподавателям и студентам художественно-графических факультетов вузов, учащимся средних художественных учебных заведений (училищ, колледжей, лицеев), учителям изобразительного искусства в школах и ДШИ, руководителям изостудий, а также всем тем, кто занимается пейзажной и пленэрной работой самостоятельно, широкому кругу заинтересованных лиц.

ПОНЯТИЕ ПЛЕНЭРА. ИСТОРИЯ ЕГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Общие сведения о пленэре

Пленэр (*от фр. en plain air* – «на открытом воздухе») – живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях на природе или вне помещений [БРЭ, т. 35, с. 404]. Пленэрная практика – один из специальных разделов подготовки будущих дизайнеров и художников. Собранный на ней материал будет служить источником вдохновения для дальнейших разработок композиционных тем, для работы с проектом, для выхода в другие виды и жанры творчества. Полученные зарисовки часто становятся источниками для будущих стилизаций в костюме, графическом и промышленном дизайне. Дизайнер должен владеть навыками оперативного рисунка и уметь изображать любые объекты окружающего мира, не только владеть технологиями компьютерной графики и графическими редакторами, но и уметь бегло и мастерски рисовать руками. Подобная практика есть основа профессионализма.

Пленэр предполагает наличие теоретической и практической подготовки. Одними из важных целей такой практики являются формирование и закрепление знаний, умений и навыков, полученных на студийных занятиях, а также приобретение новых: это работа с пейзажем (природные и городские мотивы), зарисовки растений и животных, изображение фигуры человека и сюжетных композиций в цвете и графике.

В соответствии с целями пленэрной практики студентам необходимо приобрести и усовершенствовать следующие умения и навыки:

- правила компоновки листа;
- способы выявления композиционного центра;
- различные приемы передачи объема, пространства, контрастов света и цвета; способы передачи света, теней собственных

и падающих на другие поверхности, рефлексов в условиях работы на открытом воздухе;

- правила перспективы в построении предметов, передачи тоном и цветом в пространстве воздушной перспективы и эффектов удаления;

- передача предметного цвета и цвета, обусловленного средой (влияние рефлексов, освещения и воздушной среды);

- передача фактуры различных поверхностей объектов, общего колористического состояния натуры, эмоционального воздействия цвета.

На пленэре важно помнить и умело применять следующие методы и приемы:

- Способы передачи элементов прямой перспективы при построении и воздушной перспективы в цвете.

- Светотень и ее градации.

- Внутренняя пластика композиции.

- Цвет предметный, собственный и обусловленный средой.

- Метод цельного видения.

- Метод сравнения тоновых отношений.

- Цветовое состояние натуры.

- Контрасты света и цвета.

- Дополнительные цвета и их роль. Теплохолодность в живописи.

- Эмоциональное воздействие цвета.

- Способы передачи объема, пространства, материальности.

Краткая история возникновения и развития пленэра

История возникновения и развития пленэра не такая длинная, как история живописи и графики вообще. П е й з а ж – жанр изобразительного искусства или конкретное произведение графики или живописи, показывающее природу в естественной или видоизмененной форме. Корни пленэра уходят в пейзажную живопись, обнаруженную археологами в некоторых настенных росписях.

В искусстве Древнего Крита, Древнего Рима, в гробницах фараонов Египта можно обнаружить пейзажные мотивы в настенных цветных росписях и фресках [Аксенов, с. 62]. В мировом искусстве пейзаж в качестве самостоятельного жанра появился в VI в. в Древнем Китае, там он поэтично передавал окружающий человека мир природы. Традиции китайской живописи оказали большое влияние на искусство Японии.

В Европе пейзажный жанр как самостоятельное явление появился намного позже. Период Средневековья подарил европейцам книжные пейзажные миниатюры. Это были иллюстрации рукописных книг с изящными рисунками, где пейзажи становились фоном для изображения людей. «Роскошный часослов герцога Беррийского» XV в., расписанный братьями де Лимбургам, яркий пример обращения к теме красоты и своеобразия природы. Начиная с эпохи Ренессанса, появляются предпосылки развития самостоятельного жанра пейзажа в европейском искусстве [Муртазина, с. 34].

Период Возрождения дал искусству пейзажа такие имена как С. Джорджоне, Леонардо да Винчи, Тициан в Италии. И. Босх, П. Брейгель творили в Северной Европе. Позже эпохи барокко и классицизма обогатили пейзаж в лице голландских, а также французских художников, которые вводили в свое творчество природные мотивы. Но оставались нерешенными такие проблемы изобразительного искусства, как плановость, естественность, и главное – природный свет. Такие творческие задачи еще не встали перед художниками убедительно и в полной мере. Картины были похожи на театральные декорации, не вполне точно передавали масштабы разных планов, их колорит не соответствовал природному, поскольку работа над произведением велась в мастерских или в лучшем случае из окна. Графика раньше, чем живопись, вышла на убедительные и интересные изображения пейзажа. Подтверждающим примером могут служить гравюры Рембрандта. А живопись еще искала свои пути выхода на пейзаж как самостоятельный жанр.

Леонардо да Винчи принадлежит заслуга в разработке некоторых положений пленэрной живописи, основанных на глубоком изучении законов света и цвета в природе. В своей «Книге о живо-

писи» он разработал основы теории воздушной перспективы, вскрыл сущность закона отражения и проанализировал его роль в светотеневом и цветовом построении изображений предметов, разработал учение о рефlekсах в живописи. Неразрывность света и цвета была доказана художником многочисленными примерами из окружающей жизни [Жданова с. 5].

Венецианские и английские художники первыми подошли к решению колористической и пространственной проблемы. Это был новый этап развития пейзажной живописи. Пейзаж теперь мог передавать не только окружающую среду и заполнять собой пространство за портретами людей, но и выражать тревогу (через грозу или морские бури), безмятежность или другие эмоциональные состояния. Известная картина испанского художника Эль Греко «Вид Толедо» показывает древний город Толедо в момент ночной вспышки молнии. Передача краткого мига молнии и тревожность горы на фоне ночного неба воздействуют на зрителя завораживающе.

Художники Северного Возрождения, такие как П. Брейгель, включали в свои жанровые картины пейзажный фон. Все детали этих пейзажей были прописаны с большой любовью и вниманием. Итальянское эгоцентрическое видение мира не было принято северянами, они имели несколько иную философию восприятия мира, для них Божественное начало было заключено во всем, как в портретах людей, так и в каждой былинке этого мира как «Божьего творения». Голландские художники XVII столетия одними из первых научились изображать воздушную среду, изменилась цветность палитры в морских пейзажах Я. Вермеера Дельфтского и Я. ван Рейсдаля. В морской державе популярность пейзажного жанра «марина» стала очень высокой, были открыты новые художественные и технические приемы.

Другая страна мореплавателей, Англия, дала в эпоху романтизма имена великих художников, обогативших новыми техниками пейзажную живопись. Ими были У. Тернер и Д. Констебль.

Эпоха классицизма, представленная пейзажами французских живописцев, стремилась к желаемому идеалу во всем. Тем самым, пейзаж сочинялся художниками, которые продолжали работать в сво-

их мастерских. Он идеализировался и намеренно уходил от естественных природных состояний. Позже в XIX в. представители романтизма, реализма, барбизонцы и импрессионисты обогатили живопись своими картинами, новыми методами работы, новым художественным видением. Пленэр появился именно тогда, когда художники стали выезжать с этюдами на природу, писать с натуры. Возникли новые цветовые соотношения, воздушная среда, новые мотивы, технические приемы. Работа в студии отличается от работы на открытом воздухе иным освещением, цветовым колоритом, пространством. Палитра многих художников заметно обогатилась новыми оттенками. Стали проявляться индивидуальные особенности творческого почерка художников. Примерами могут служить картины К. Моне, П. Сезанна, П. Синьяка и др.

Живопись при естественном свете была известна тем, что использовалась в основном для создания эскизов. Однако среди художников барбизонской школы и импрессионистов эта живописная техника получила новую жизнь. Начало пленэризма как системы живописных приемов связано с творчеством художников первой половины XIX в. (Р. Бонингтона и Дж. Констебля в Великобритании, С. Щедрина и А. Иванова в России); в середине XIX в. приверженцами пленера были мастера барбизонской школы, а также К. Коро. В пейзажах барбизонцев воплотились обыденные мотивы сельской местности: леса, реки, луга с пасущимися стадами, деревушки. Все это изображалось посредством передачи световоздушной среды, разработки цветового богатства натуры. Художники-барбизонцы глубоко изучили практические приемы наброска и этюдной работы с натуры. Свое мастерство они совершенствовали в любую погоду, придавая большое значение верной передаче определенного состояния освещенности как важнейшему условию правдивого цветового построения этюда или картины [Там же, с. 5]. Но именно импрессионисты подняли этюд, выполненный на пленэре, до уровня полноценных самостоятельных картин.

И м п р е с с и о н и з м — направление в искусстве, появившееся в 1874 г. в Париже, когда К. Моне выставил в «Салоне отверженных» свою картину «Впечатление. Восходящее солнце», выпол-

ненную в новой манере. Именно эта картина впоследствии дала название новому художественному направлению (*фр.* *l'impression* – «впечатление»). За К. Моне последовали другие художники. Импрессионисты бросили вызов академическому искусству, они не хотели признавать историческую и аллегорическую тематику. Они прославили жанр пейзажа, создавая свои творения на пленэре, и довольно быстро писали свои картины. По их мнению, именно освещение играло в живописи главную роль. Для этого направления в искусстве особенно характерна субъективность восприятия мира [Никодими, с. 133].

Художники-импрессионисты старались как можно точнее передать собственные впечатления от окружающего мира – ради этой цели они отказались от существовавших академических правил живописи и создали свой, отличный метод. Благодаря ему возникло впечатление растворения формы в окружающем световоздушном пространстве. Наиболее полное воплощение принципы пленэра нашли в творчестве мастеров французского импрессионизма К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуара, А. Сислея, Ж. Милле (именно тогда термин «пленэр» получил широкое распространение), позднее – у их последователей в разных странах мира.

Французские художники-импрессионисты внесли свой вклад в становление пленэрной живописи (рис. 1).

Отказавшись от передачи материальности предметов, их пластической четкости, пренебрегая порой рисунком, импрессионисты сосредоточили свое внимание на том, чтобы передать цветом мимолетное впечатление от окружающих предметов, погруженных в воздух. При этом видимый мир казался зыбким, колеблющимся, обусловленным вечной переменой света и цвета. Несмотря на определенную субъективность их творческого метода, профессиональная практика импрессионистов в условиях пленэра с современной точки зрения представляет несомненный интерес. Они развивали в себе такие качества, как наблюдательность, чувство общего тона и колорита, стремились разрешить сложнейшие проблемы света, воздуха и пространства в этюде и картине. Известно, что К. Моне написал около 40 картин только на тему «Руанский собор».



Рис. 1. Клод Моне. Терраса в Сент-Адрессе

Работы Клода Моне передавали красоту парков, цветов, растущих на природе, а не только собранных в букеты. Сам художник неоднократно вдохновлялся лилиями и кувшинками в своем саду, перекидными мостиками через пруды, создавая целые серии картин и монументальных росписей стен [Жданова, с. 6].

Винсент ван Гог занимает особое место в живописи вообще и в пейзажной в частности. В феврале 1888 г. Винсент покидает брата и Париж и переезжает в провинцию, где создает некоторые из своих наиболее известных работ. Живя в Арле, он не перестает восхищаться красотами этого южного края, много странствуя по его окрестностям. «Сейчас мои краски очень яркие – небесно-голубой, оранжевый, розовый, ярко-желтый, светло-зеленый, светло-винный, фиолетовый», – сообщает он в письме. Ван Гог самозабвенно пишет цветущие деревья, создает десятки пейзажей, облаканных южным солнцем. В другом письме к брату Тео он восторгается: «У меня еще никогда не было такой замечательной возможности работать. Природа здесь необыкновенно красива! Я не могу написать так же красиво, но меня это захватывает настолько, что я даю себе волю, не думая о правилах» (рис. 2).



Рис. 2. Винсент ван Гог. Жатва

Для выезда на пленэр краски стали выпускать и продавать в удобных тубах. До этого художники готовили краски в своих мастерских сами. Расширению цветовой палитры способствовало и то обстоятельство, что в Европе стала активно развиваться химическая промышленность, было организовано производство новых синтезированных красителей. Ранее художники пользовались лишь натуральными ингредиентами для красок. Это были различные глины, оксиды, цветные минералы, которые растирались в ступках в порошок и смешивались с клеями, маслами и иными связующими веществами.

В середине XIX в. появились новые достаточно яркие пигменты. Так живопись получила новые возможности. Мольберты на выезде стали заменять складными этюдниками.

Русская школа живописи тоже вписала свою страницу в историю мирового искусства, и в частности в пейзаж.

Первые природные мотивы дошли до зрителя из иконописной традиции. Фигуры Богородицы, Христа, святых изображались на старинных иконах на фоне условного пейзажа, согласно канонам и приемам церковной живописи.

Во времена Петра I вкусы светской публики устремились за западными образцами, и стала цениться европейская живопись. В период правления трех императриц русская пейзажная живопись еще не достигла своего великолепия, хотя Академия художеств уже существовала, а ее ученики занимались и этим жанром живописи и графики.

Век XIX стал и веком пейзажа в русской живописи. Первым значительным русским художником-пейзажистом считают С. Щедрина. Позже появились А. Иванов со своим палестинским циклом этюдов, Ф. Васильев, А. Саврасов, И. Шишкин, И. Левитан, В. Поленов, А. Куинджи, В. Верещагин, А. Саврасов, В. и А. Васнецовы с картинами родной природы, И. Айвазовский – с морскими пейзажами, Н. Рерих – с философским символизмом (рис. 3).



Рис. 3. Иван Шишкин. Опушка леса

А. Иванов уделял большое внимание изображению растительного мира, изучая особенности различных лесных деревьев. Этюды, передающие и особенности рельефа, панорамные этюды с тщательной цветовой разработкой деталей пейзажа – все это подчинялось законам воздушной перспективы на пленэре. Иванов работал над наиболее сложными задачами пленэрной живописи – изображением густолиственных деревьев при различных состояниях освещения (на свету, в глубокой тени). Он впервые в отечественной практике начинает рассматривать зависимость цветовых отношений между деревьями, землей и небом, добиваясь жизненной правдивости пленэрного освещения.

Еще один из известных русских художников, И. Е. Репин, оставил свой заметный след в развитии реалистической пленэрной живописи. «Бурлаки на Волге» – его ранняя работа. Ему не исполнилось еще и 30 лет, когда было завершено полотно. В то время художник был студентом Академии художеств. Картину публика увидела в Петербурге на художественной выставке произведений живописи и скульптуры, предназначенных для отправки в Вену на Всемирную выставку. История ее написания такова: друг художника Фёдор Васильев, замечательный пейзажист, посоветовал Репину отправиться на Волгу, чтобы доработать ранний сюжет, и поехал сам, а заодно помог с деньгами Репину – живописец был крайне стеснен в средствах. Выбор места пал на Самарскую губернию, на прибрежное село Ширяево (рис. 4). Обоиными друзьями там было написано много пленэрных этюдов. Собранный материал и впечатления были впоследствии переработаны. В жанровой картине И. Репина пейзаж стал важным эмоционально-смысловым фоном.

Все названные художники создали славу отечественной школе живописи. «Серебряный век» в российском искусстве проявился через имена и картины символистов А. Бенуа, П. Кузнецова, В. Борисова-Мусатова, А. Остроумовой-Лебедевой, К. Коровина, Н. Крымова и др. [Сергеев, с. 14] (рис. 5).

Советская школа изобразительного искусства продолжила традиции поступательного развития пейзажа и обогатила его новыми направлениями и именами. Среди них И. Грабарь, К. Юон,



Рис. 4. Илья Репин. Бурлаки на Волге



Рис. 5. Константин Коровин. Гурзуф

А Дейнека, Г. Нисский. В каждой советской республике возникали свои школы и имена. Это, например, М. Сарьян в Армении, Э. Калныньш в Латвии и другие мастера национальных школ.

Внутри большого жанра пейзажа стали выделяться новые его подвиды: городской и индустриальный. Среди разновидностей природных пейзажей можно выделить сельский, садово-парковый, лесной, горный, морской, речной, степной [Бесчастнов, с. 299, 300]. Г о р о д с к о й п е й з а ж отражал архитектурную культуру, памятники ушедших эпох и современности, а также видение их каждым отдельным художником.

Появление и н д у с т р и а л ь н о г о п е й з а ж а в 1920-е гг. связано с понятием технического прогресса. Если в западных странах индустриализация в живописи передавалась чаще как враждебная агрессивная среда «антиприроды», то в советском искусстве зачастую преобладал романтический взгляд на культ великих строек, на освоение новых земель, подчеркивались грандиозность и величие страны и ее природы. Промышленные пейзажи часто писали либо романтически, либо патетически [Бесчастнов, с. 106]. Вторая половина прошлого столетия дала нам множество новых интересных имен. Например, это латвийские графики Р. Бем, Э. Юркелис, П. Душкин, уральские живописцы А. В. Пантелеев и А. Ф. Бурак. Причины этому видятся в идеологии СССР того исторического периода.

В каждом российском регионе и крупном городе есть свои художники, пишущие природу с натуры. В СССР и России сегодняшнего времени сложились свои региональные школы живописи. Не считая двух столичных центров, можно выделить Уфу, Казань, Иркутск, Красноярск, теперь и Крым – города и республики, имеющие своеобразные живописные школы. К. Бритов и В. Юкин – яркие представители владимирской пейзажной школы. В качестве примера можно отдельно взять Урал и, в частности, Екатеринбург, город со своим культурным пространством и именами, известными не только в регионе, но и в России, и за ее пределами. Работы таких художников, как А. Ефремов [Ефремов, с. 59], А. Ремезов, Г. Мосин, А. Рыжков и ряд других, находятся в музейных и частных собраниях в России и за рубежом (рис. 6).



Рис. 6. Алексей Ефремов. У синего моря. Крым

Художественная жизнь России XXI в. демонстрирует большое количество новых интересных имен, известных в области пленэрной живописи. Сегодня художники имеют не только изданные альбомы своих работ, но и сайты, где можно увидеть все картины и даже методику работы в видеофайлах. Они устраивают персональные выставки, открывают свои авторские студии, публикуют видеоуроки, на которых могут «побывать» все желающие.

НЕОБХОДИМЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

Выезжая или выходя на пленэр, нужно взять с собой только самое необходимое. На пленэре часто приходится много ходить в поисках нужного места и ракурса или даже далеко выезжать, поэтому нужно правильно оценить ситуацию и свои возможности. Для масляной живописи достаточно деревянного этюдника-треноги. Если художник работает не маслом на холсте и картоне, а на бумаге графическими или цветными материалами, то можно обойтись без этюдника. Плотная папка для бумаги может являться твердым планшетом, основой для рисования.

Для наибольшего удобства следует обзавестись складным стульчиком. Он бывает разных модификаций, и его можно приобрести в спортивных или рыбацких магазинах. Главное его преимущество – способность поместиться в сумке, полиэтиленовом пакете или кофре вместе с другими атрибутами изобразительной деятельности.

На пленэр нужно одеваться согласно погоде. Работая на солнце, обязательно стоит позаботиться о головном уборе и удобной обуви (рис. 7).

Выбор технических средств остается за автором, но следует прислушиваться к советам. Если будущее произведение планируется создать простым карандашом, то на пленэр не стоит выходить с большим форматом А2. Конечно, технически возможно заштриховать поверхность бумаги, но это будет неоправданно и долго. А начинающим авторам рекомендуется рисовать на небольших форматах еще и потому, чтобы не было возможности увлечься деталями и потерять целостность работы. Простые формы тоже могут быть достаточно выразительными. Быстрые зарисовки при помощи красок могут выполняться на форматах А4, А3. В больших же рисунках детали просто необходимы, иначе рисунок будет неубедительным, пустым, чего не скажешь о малом формате. Но при работе мягкими материалами в малом масштабе трудно что-либо каче-



Рис. 7. С этюдником на пленэре

ственно изобразить, если только это не беглый набросок. Работа углем, пастелью или пейзаж красками просят большего размаха, чем например, формат А5.

Материалы для графики

Графитовые карандаши. Простым карандашом есть возможность создать множество выразительных эффектов. Карандаши различной твердости дают варианты тональной нагрузки пятна. При этом еще регулируется сила нажима на грифель. В рисунке не везде нужно создавать сильный темный тон. Художник прорабатывает контрастами наиболее важные места в работе, но не соревнуется с фотографией в возможности передать все видимые детали и мелочи. В рисунке предпочтительнее начинать с наиболее темных мест – это сразу дает тональный камертон. Самые освещенные места изображения оставляют белыми, не заштриховывая бумагу (рис. 8).

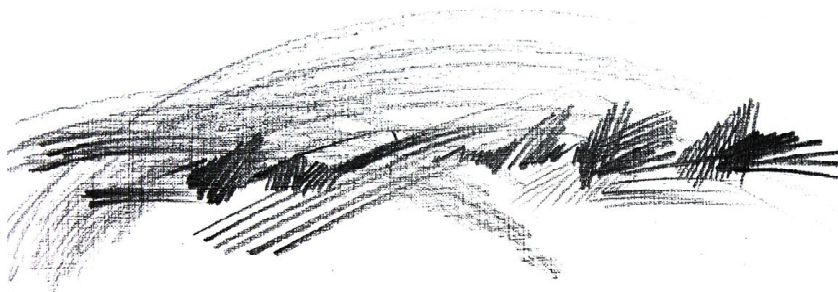


Рис. 8. Набросок в технике графитовых карандашей

Карандаши бывают разными по твердости и оттенку, по форме грифеля, по назначению: рисовальные, канцелярские, столярные, строительные.

Капиллярные ручки, тушь, перо. Т у ш ь возможно использовать как в паре с пером, так и в тандеме в кистями разного диаметра. Это рисующая жидкая краска на спиртовой основе, поэтому она после высыхания не размывается водой. В этом случае ее можно использовать вместе с акварельными красками. Китайская тушь продается в твердых плитках, и ее нужно разводить на фарфоровой тарелке или керамической плитке в небольшом количестве воды. П е р о м можно наносить штрихи разной длины и частоты, а кистью – мазки. Тушью, пером и кистью удобно делать наброски, но эта техника требует твердой руки и поставленного глазомера, потому что исправлять неверно сделанные штрихи и пятна невозможно. К а п и л л я р н ы е р у ч к и заменяют перо, которое нужно постоянно опускать в красочную субстанцию, а на пленэре это не всегда удобно. Капиллярные ручки бывают разного размера по толщине линии, и эти ручки часто называют л и н е р а м и. Ф л о м а с т е р ы – это цветные капиллярные ручки (рис. 9, 10).

Работа пером или линером создает иллюзию гравюры, как правило, эта техника требует много времени и технических усилий, поставленной руки и редко используется на крупных форматах. Бумага чаще всего берется гладкая или лощеная.



Рис. 9. Набросок в технике капиллярных ручек



Рис. 10. Е. Ушакова. Павлины. Акварель, фломастеры

Мягкие материалы: уголь, сангина, соус. Такие материалы, как уголь, сангина, соус, пастель, называются мягкими, они удобны и интересны для художников, позволяют быстро и широко работать, сочетая линейное и пятновое рисование в обобщенной манере. Мягкие материалы дают возможность использовать не только белую, но тонированную и цветную бумагу. Важно, чтобы поверхность бумаги была шероховатой для лучшего ее сцепления с рисующим материалом. С гладкой бумаги мягкие материалы осыпаются.

У г о л ь. Образцы древней живописи с применением угля сохранились в пещерных росписях. Уголь используют как вспомогательный материал архитекторы, строители, иконописцы, текстильщики (для рисунков картонов для будущих гобеленов), а также

художники-графики – как самостоятельный материал. Как все мягкие художественные материалы, уголь требует шероховатой поверхности бумаги, на которой оставляет бархатный яркий след. Для художников уголь изготавливают из обожженных березовых веточек. В зависимости от нажима цветность может варьироваться по насыщенности. Также можно уголь растушевывать. Как и все мягкие сухие материалы, уголь будет осыпаться и пачкаться, если его не закрепить специальным фиксативом или обычным лаком для волос (рис. 11).



Рис. 11. Мягкие графические материалы

С о у с – мягкий бархатисто-матовый графический материал. С виду это круглый стержень, брусок черного, темно-серого или серого цвета. Оставляет на бумаге при нажиме жирную линию, способен размываться водой, что дает мягкие переходы тона. После завершения рисунка его необходимо зафиксировать, чтобы в дальнейшем не повредить и сохранить (рис. 12).

С а н г и н а также представляет из себя плотные мелкие красно-коричневого цвета. Она оставляет на бумаге след, похожий на пастель.

Материалы для работы цветом

Акварель, гуашь, темпера и акрил – это растворимые в воде краски, имеющие различные связующие элементы в своем составе. **А к в а р е л ь и г у а ш ь** требует по завершении работы



Рис. 12. О. Люлькина. Собачка. Соус

бережного отношения, потому что любое попадание влаги на красочный лист бумаги испортит живопись, вода оставит разводы. Темпера и акрил по высыхании не размываются водой. Но гуашь, темпера и акрил – это пастозные, кроющиеся, густые краски, в отличие от прозрачной акварели. Масляная живопись требует разбавителей краски особого химического состава и основы для письма в виде грунтованных картонов и холстов.

Бумага для живописи. Каждый сорт бумаги по своему «берет» краску. На какой-то бумаге следует писать быстро в один прием, другая хорошо подчеркивает лессировки, то есть несколько тонких красочных слоев. Существуют сорта тонированной бумаги. При работе водорастворимыми красками, такими как акварель, гуашь, темпера, акрил, бумага коробится от воды. Поэтому рекомендуется для достижения лучшего качества и дальнейшей экспозиции живописи использовать бумагу, натянутую на планшет. Чем толще бумага, тем лучше она держит гладкую форму.

Бумага для изображений на пленэре используется различного качества и формата, состава и плотности. Качество бумаги определяют, исходя из следующих признаков:

- Белизна: чем белее бумага, тем сильнее просвечивает сквозь нее красочный слой или штриховка.

- Прочность: в процессе работы бумага испытывает механическое воздействие (подготовительный рисунок, использование резинки в правках изображения, многократное размачивание, исправления цветом и смывание ошибок).

- Фактура и зернистость (гладкая, рыхлая, шероховатая, текстурированная).

- Плотность (толщина бумажного полотна).

Кисти. Все технические и художественные возможности кистей нельзя переоценить и перечислить – они крайне разнообразны. Говорят, что сердце художника – на кончике кисти. А рука художника и его мысли рождают авторский почерк и приемы, которым нет числа.

В масляной живописи, чтобы достичь мастерства, требуется большая практика. Важно пропорциональное соотношение растворителя и пигмента. Но какое именно? Тут каждый для себя находит свои рецепты и свои кисти. Если они удобны, краска ложится точно, и работа идет быстро. В пастозных красках используют щетинные, колонковые кисти и искусственный волос.

Для работы акварелью используют круглые, плоские и овальные в сечении беличьи, колонковые кисти, а также кисти из синтетического волокна, реже – козы и волоса пони, потому что они не столь «попкорные» в работе.

При работе гуашью художники практикуют как мягкие беличьи кисти, так и более упругие кисти с искусственным волосом или щетинные. Густые краски, такие как гуашь, темпера, масляные, возможно наносить не только кистями, но и мастихином – металлическими лопаточками.

Кисти требуют особого обращения, их нужно тщательно промывать и правильно хранить. Кисти нужно хранить чистыми, промывать и сушить волосом вверх. На рынке художественной

продукции существует несколько видов кистей. Авторы, имеющие изобразительную практику, определились, какие кисти удобнее и предпочтительнее для той или иной техники. Но информация об особенностях кистей может быть полезна тем, кто только начинает свой путь на этом поприще.

Есть краски густые – масло, акрил, темпера, а есть пластичные растворимые водой акварели. Кисти для «тяжелых» красок оцениваются по параметру упругости волоса. Чем «тяжелее» краска, тем тверже может быть волос кистей. Акварельные кисти оценивают по трем показателям – способность формировать острый кончик, упругость волосяного пучка, контроль над текучестью краски. Данные свойства оказывают огромное влияние на конечные результаты работы. При отрыве кисти от бумаги ее кончик должен принимать исходную форму, а краска должна стекать с кистей равномерно только при касании бумаги. Эти характеристики определяют качественные кисти от подделок. Акварельные кисти – это волос белки и колонка, причем колонок заметно дешевле в цене. Сейчас появилось новое синтетическое волокно для кистей. Эти кисти хорошо зарекомендовали себя в работе и акварелью, и гуашью, и темперой, и масляными красками. При работе с последними они тоже подвержены истиранию о холст. Кисти натурального и синтетического волоса не терпят очень горячую воду.

Палитры – приспособления для смешивания красок. Они бывают бумажные, полимерные (пластики), деревянные, фарфоровые (рис. 13).

Пастель (от *лат.* *pasta* – тесто). И действительно, из пигментированной пасты делаются прессованные мелки, применяемые в живописи и графике. По современной классификации, пастельные работы на бумаге относят к цветной графике. Пастель продается в наборах различной наполненности и колористической подборки с круглым или квадратным сечением (рис. 14). Она бывает сухая, масляная и восковая. Выпускаются и пастельные карандаши. Данный материал относят к категории так называемых мягких, он хрупкий и сыпучий, поэтому для основы под пастель использу-



Рис. 13. Палитра



Рис. 14. Пастель в наборе

ют бумагу с шероховатой фактурной поверхностью и различного цвета для создания нужного колорита. Иногда используется наждачная и бархатная бумага. Работая этим материалом, следует помнить, что исправления в созданных им работах хоть и доступны, но лишь на ранних стадиях. Можно смахнуть огрехи сухой тряпочкой, ластиком или жесткой щетиновой кистью. Подготовительный рисунок не следует наносить жирным мягким графитным карандашом, потому что с него соскальзывает слой пастели, лучше это сделать пастельным карандашом или бруском. По окончании работы следует зафиксировать работу, иначе она осыплется. Для этого

используют специальные художественные фиксативы или простой лак для волос в небольшом распылении на расстоянии примерно 30–50 см от поверхности работы.

Большое значение в деятельности художника имеет свобода владения различными изобразительными средствами и художественными материалами, которые, в свою очередь, вызывают у зрителей больше интереса, ассоциаций и лучше запоминаются.

ГРАФИКА

Графика по изобразительно-выразительным средствам бывает линейной, штриховой, пятновой, точечной и комбинированной [Бесчастнов, с. 6]. Рисунки с помощью различных материалов могут исполняться как в быстрых техниках, так и в длительных, предполагающих внимательную проработку.

Наброски и зарисовки

Кратковременные зарисовки – это сжатый и скупой по средствам рассказ об изображаемых объектах. Набросками принято называть лаконичные рисунки, обычно небольшого размера (хотя не обязательно), что обусловлено целевым назначением, задачами и условиями их выполнения. Если рисовать более длительно, то можно полнее передать освещение, объемную форму и некоторые детали. По мере приобретения опыта работы можно перед собой ставить более сложные технические и композиционные задачи.

Быстрые рисунки могут выполняться карандашами, кистью с чернилами или тушью, акварелью, гуашью без предварительной разметки контуров будущей композиции. Для такой свободной работы требуется опыт. Пленэр дает такую возможность и раскрепощение. Нет на свете художников и дизайнеров, которые бы не использовали в своей практике наброски. С наброска и эскиза часто начинается процесс создания произведения искусства или дизайна.

Хороший набросок – это совсем не точная копия, а скорее суммарная интерпретация увиденного. Процесс создания набросков весьма динамичен, то есть набросок выполняется достаточно быстро. И если первые штрихи на листе могут не совсем попадать в желаемые очертания, то после второго и третьего наброска рука и глаз «разрисовываются». При этом выбор материала зависит от замысла художника. Для графических набросков и зарисовок можно использовать бумагу любого качества. Желая добиться разнообразия

решений, художники выбирают бумагу различной фактуры и цвета. Для рисунка пером, рапидографом, фломастером и капиллярной ручкой хороша гладкая лощеная бумага, а мягкие материалы требуют шероховатых поверхностей. Материал, в свою очередь, может подсказать принцип решения рисунка. Комбинации нескольких материалов, таких как уголь и мел, акварель и тушь, гуашь и пастель, акварель и пастель и другие сочетания, расширяют диапазон возможностей.

Предметный мир, окружающий человека, весьма разнообразен. Художники часто делают серии зарисовок на выбранную тему, набирают опыт, материал для будущих произведений (рис. 15–19).



Рис. 15. Д. Ткачук. Наброски. Фломастеры

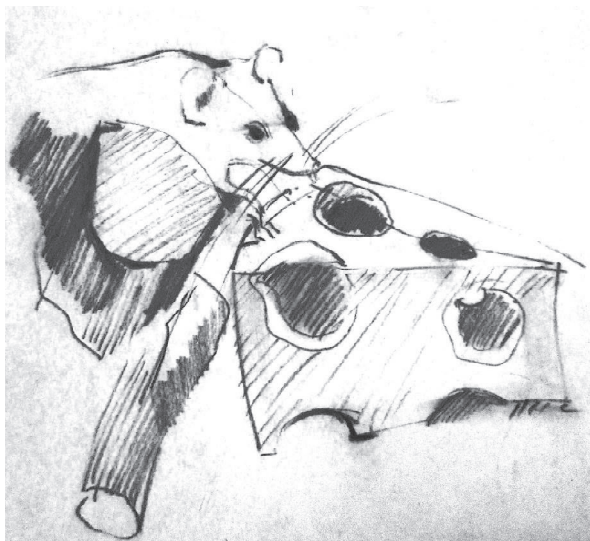


Рис. 16. Е. Ушакова. Набросок. Карандаш



Рис. 17. А. Куренков. Набросок. Капиллярные ручки, маркеры



Рис. 18. Д. Малдебекова. Набросок. Чернила, кисть

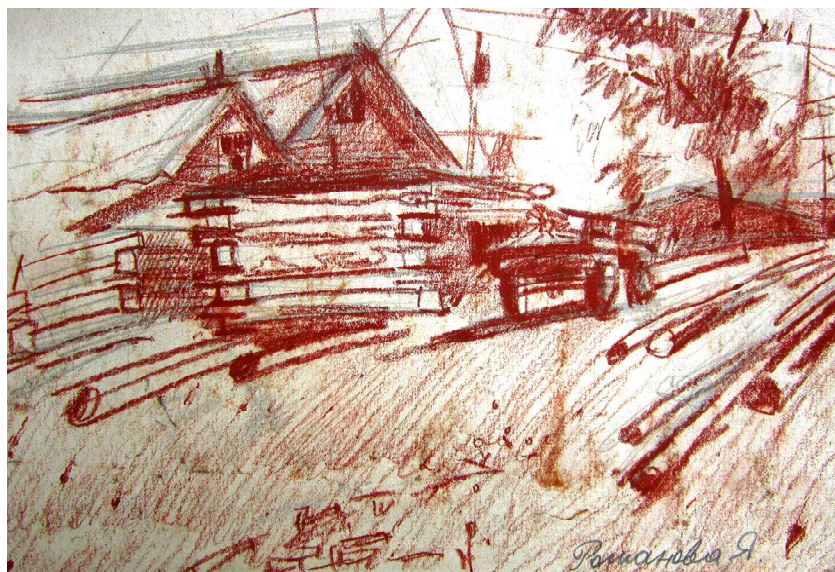


Рис. 19. Я. Романова. Набросок. Сангина

Растительный и животный мир в графических материалах

Зная особенности различных художественно-графических материалов, художник выбирает для конкретной работы те, которые наиболее выразительно передадут особенности натуры. Выбор материала зависит от фактуры поверхности, ее пластики и видимой светлоты тона (рис. 20–33). Работа над изображениями животных с натуры происходит вне студии, особенно если эти животные экзотические. Для сбора художественного материала предпринимаются посещения зоопарков.



Рис. 20. Е. Мисоченко. Семейство. Капиллярная ручка



Рис. 21. Е. Проничев. Сурикаты. Уголь



Рис. 22. Н. Летягина. Кошка. Уголь



Рис. 23. М. Белоносова. Листья.
Чернила, кисть, парафин



Рис. 24. П. Шубкина. набросок букета.
гуашь, кисть, тонированная бумага



Рис. 25. А. Сагдеева. Лошадь. Уголь



Рис. 26. Т. Коновалова. Кот. Уголь



Рис. 27. С. Кавригина. Цветы. Карандаш



Рис. 28. Е. Дубовикова. Верблюд. Карандаш



Рис. 29. С. Ковригина. Свобода. Карандаш



Рис. 30. Т. Попова. Яблоки. Карандаш



Рис. 31. Д. Пьянкова. Архитектурный фрагмент. Карандаш



Рис. 32. Я. Баланенко. Павлины. Тушь, кисть, перо



Рис. 33. Т. Карюкина. Старый дом под Калининградом. Карандаш

Методика и этапы работы мягкими графическими материалами. Изображение животного

Э т а п 1

Приступать к изображению животного (например, фенька) следует с построения линейного конструктивного рисунка, основанного на элементарной геометрии. Подготовительный рисунок можно сделать легким карандашом, а можно сразу сангиной, но при этом

ею едва касаться бумаги, чтобы можно было вносить исправления, снимая неверные линии. В основе всех, даже самых сложных форм, нужно разглядеть простые геометрические фигуры и отметить про себя, что у фенька почти круглая мордочка в фас и большие уши, совпадающие с шириной мордочки.

Силуэт головы животного приближен к форме круга, несколько сплюснутого по полюсам. Нужно вспомогательными линиями задать углы наклона ушек – их легко вычислить, если вытянуть руку с карандашом перед глазами и «положить» карандаш в воздухе на ушко. На линиях этих осей надо отметить длину ушек и далее перенести их силуэт на бумагу.

Таким образом, крупные силуэтные формы будут найдены. После этого можно приступать к детализации мордочки животного: найти линию глаз, ее уровень на габаритах будущей мордочки и нарисовать на ней глаза, учитывая при этом размер глаз и расстояние между ними. Затем следует уточнить рисунок: найти, на каком уровне и в каких пропорциях от общей величины находится носик, к которому легко добавить нижние детали. Так получится общее линейное изображение животного.

Э т а п 2

Работа сангиной над объемной формой животного начинается с того, что намечаются общие крупные тени. Их накладывают, проводя пастельным бруском плашмя по бумаге, не сильно нажимая на него. Светлые участки объемов и фон рисунка на белой бумаге лучше не заштриховывать.

Э т а п 3

После светотеневой проработки получается общий объем формы. Теперь можно проработать детали. Это возможно сделать кончиком мелка, меняя силу нажима и частоту штриховки. Какие-то детали можно усилить тоном, подчеркнуть, сделать акценты, а какие-то, наоборот, обобщить сверху легким тоном, объединить отдельные места работы (рис. 34).

В качестве примера рассмотрим еще один вариант решения этой задачи (рис. 35).



Рис. 34. Фенёк. Карандаш, сангина



Рис. 35. Т. Коновалова. Обезьянка. Сангина

РАБОТА С ЦВЕТОМ

Общие рекомендации при работе с натуры

В живописи цвет является первоосновой, и «работает» он не как в рисунке линией, а пятном, большим или маленьким. Это важное отличие, которое нужно помнить начинающему автору. Одна из часто встречающихся ошибок – это желание положить на поверхность листа цвет не пятнами, а штрихами, как карандашом. Пятнами в живописи лепятся форма, свет и тени.

На пленэре одним из важных качеств является умение быстро рисовать. Этот навык приходит с практикой. Такая деятельность требует развитого умения изобразительно видеть, то есть обращать внимание на те особенности предмета, которые определяют его строение, форму, характерные черты. Художники сознательно заостряют образ изображаемого объекта. Для того чтобы быстро передавать увиденное, требуется свободное, уверенное владение изобразительными средствами, которые, в свою очередь, вызывают больше интереса, ассоциаций, лучше воспринимаются и запоминаются. Набрать, или, как еще говорят, наработать свой опыт – очень важный момент в творческой биографии. Работать с натуры сложнее, чем работать с фотографией. И пленэрная практика повышает профессионализм. На ней возникает уникальная близость между художником и натурой, особая атмосфера.

Э т ю д – краткосрочная работа с натуры (пейзаж, натюрморт, портрет, фигуративная композиция) [Тютюнова, с. 90]. Как правило, этюд – это материал для будущей объемной работы, и поэтому он выполняется без сложной моделировки формы и проработки деталей. Но часто этюд становится самостоятельным произведением, если смотрится законченным, цельным, интересным.

Э с к и з – проект будущей картины, первоначальная идея будущего произведения. Он фиксирует в композиции сюжет, идею, колорит (если нужно) в простых обобщенных формах. Эскиз буду-

щего сложного живописного произведения может делаться на основе нескольких написанных этюдов.

Не всегда просто найти нужную композицию, правильно распределить светлотные градации, для приобретения опыта рекомендуется делать две-три небольшие упрощенные композиционные схемы с распределением тона, светотеней. Схема является структурной основой основной композиции, это силуэты, формы, контур. Схема будущей композиции – первое, что следует обдумать, прежде чем осваивать плоскость картины.

Заметные трудности у начинающих художников возникают чаще всего при работе с цветом. Колорит на пленэре совсем иной, непривычный, не такой, как в учебной аудитории. Видимый цвет очень изменчив и зависит от освещения, большого пространства, цветового окружения среды. Нужно замечать, как изменяется цвет при удалении, как появляется цветовая воздушная перспектива. Светотень и свет также изменяются в зависимости от расстояния: ближайшие предметы видимы ярче и четче, чем дальние. Дальние предметы теряют цветовую насыщенность. В пейзажах дальние планы при дневном свете видимы через голубоватые и сиреневатые оттенки. Светлая поверхность при заметном удалении темнеет, а темная – светлеет.

Работая на природе, нужно уметь увидеть и передать пропорциональные тональные отношения, сравнивать, что и во сколько раз темнее или светлее. Светотеневые отношения подчиняются тональному масштабу. Необходимо постоянно сравнивать различные части работы между собой, не замыкаться на одном месте изображения. В природе все гармонично, и, казалось бы, самые противоречивые цвета согласованы объединяющим влиянием среды, освещения. Цвет не «списывается», а создается на основе натуры. При наличии одинаковых красок у всех рисующих получаются индивидуальные изображения одного и того же природного мотива или объекта. Верно передать цвет с натуры – это значит «попасть» в цветовой оттенок (красный, голубой и т. д.), определить интенсивность и насыщенность цвета. Богатство природы шире, чем возможности художественных материалов.

Константность восприятия – одна из причин, почему начинающие художники способны хорошо сделать копии с картин признанных мастеров и делают заметные ошибки, когда работают самостоятельно. Во-первых, у них еще нет нужного опыта, во-вторых, наивный подход к рисованию часто отвлекает от вдумчивого изучения натуры. Например, небо очень часто бывает вовсе не синим или голубым, но привычность обывательского восприятия подводит к «раскрашиванию», а не нахождению верного цвета и тона.

Известно, что свойства и качества предметов познаются в сравнении: сопоставляя все части изображения между собой, нужно сравнивать их по величине, цвету, светотеневым соотношениям. Детали, которые художник видит в тени при взгляде на всю натуру в целом, малоразличимы, и не стоит всматриваться в них, усиливать и передавать все, что возможно разглядеть. При таком решении изображение становится дробным и «теряет пространство». Задача живописца не в передаче протокольной точности, а в создании зрительного правдоподобия. Следует посмотреть и сравнить свет/тень, теплое/холодное, яркое/спокойное, подумать и затем начать работать с цветом (рис. 36).

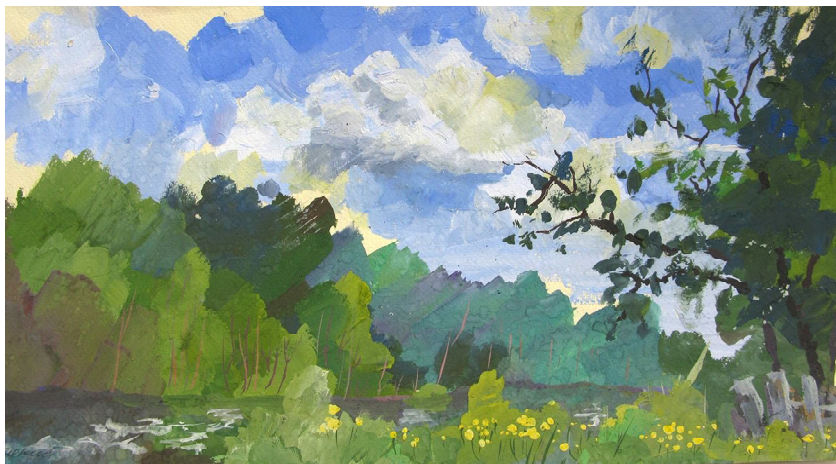


Рис. 36. Я. Романова. Уральский пейзаж. Гуашь

Способ работы *alla prima* – работа в один прием, когда краски наносятся сразу в нужную силу тона и кроющим слоем. Для такой работы необходимы хорошее владение рисунком и техникой смешивания и подбора красок, способность точно видеть тональные и цветовые отношения.

Как писала в своей книге художница Вики Макмарри, «лучший способ больше узнать о взаимодействии света и цвета – это как можно чаще выходить работать на пленэр, причем делать это нужно в разное время дня и при разной погоде. Фотография пейзажа никогда не заменит самого пейзажа – темные тона на ней всегда будут темнее, а светлые тона светлее, чем на самом деле». И это давно замечено профессиональными художниками [Макмарри, с. 22].

Существуют два основных способа нанесения краски на основу: одним кроющим слоем, сразу попадая в нужный цвет, или несколькими слоями. У каждого из этих способов есть свои варианты. При работе в несколько слоев можно выбрать метод лессировки – послойной живописи тонкими слоями, или метод работы с подмалевком, когда уточняющие слои краски наносятся на первый слой, сделанный широкими мазками тонким слоем и, как правило, одним основным локальным цветом.

Знание законов цветоведения помогает художнику подбирать цвета, выстраивать цветовые гармонии. Один и тот же этюд возможно написать через родственный колорит или использовать контрастные цветовые соотношения. Это выбор художника, который ищет свой образ, свое настроение. Каждый художник тяготеет к «своей» цветовой палитре.

Некоторые технические приемы работы с акварелью и гуашью

При работе акварельными красками в технике *alla prima* по сырой бумаге сначала можно набросать сюжет легким силуэтным карандашным рисунком. Затем с помощью кисти смочить чистой водой весь лист так, чтобы не было переизбытка воды и лужиц. Далее кистью следует брать оттенки цвета и после-

довательно наносить на лист, начиная с более светлых, переходя к более темным. Белые места на бумаге следует изначально оставлять таковыми и не смачивать, обходя их кистью. Если прокрыть их в начале работы специальным резервирующим составом, то по нему можно свободно проходить сверху широкими приемами, не рискуя закрасить нужные места, которые позже можно освободить от этого резерва и поработать внутри, обыгрывая светлые детали тонной кисточкой. Иногда можно снять кистью краску (непреренно с высохшей бумаги), чтобы показать свет. При работе по влажной основе касания будут мягкими, не дающими четкой границы силуэтных линий.

В этой технике обычно работают те, кто уже имеют достаточный опыт работы с акварелью. Тут нельзя ошибаться, если не предполагаются уточнения поверх написанного, потому что акварель — это краска не кроющая, и ошибки будут просвечивать сквозь слои исправлений.

Также важен угол наклона листа бумаги. Его можно расположить горизонтально, при этом не наносить чрезмерное количество воды, чтобы изображение не расплылось в одно большое пятно. А если лист расположить более вертикально, то водный раствор краски будет мягко стекать вниз, причем чем больше угол наклона, тем быстрее скорость стекания.

Если водорастворимые краски наносить, нажимая на кисть до половины длины волоса, или работать кончиком кисти, то краска будет сбегать на бумагу и оседать на ней ярким слоем, если же на кисть нажимать сильно до ее основания, то эта же кисть даст более светлый слой. Влажная основа позволяет передавать сложные атмосферные явления, плавные переходы цветов на заднем плане, создавая воздушную среду.

Влажность поверхности бумаги можно задавать при помощи рабочей кисти, используя губку, другую широкую кисть или же в сухую жаркую погоду подложив под бумагу на планшет мокрую салфетку, которая будет держать влагу в бумаге дольше, при этом не создавая на рабочей поверхности излишних неровных мокрых мест.

При работе акварелью по сухой основе разные художники используют несколько методов работы. Лессировки – тонкие послойные мазки по высохшему предыдущему слою. Если мазки разных цветов перекрывают друг друга, то при условии прозрачности акварели получается третий цвет, такой, как если бы его изначально намешали на палитре. Лессировка – более длительный путь работы, но она позволяет осторожно продвигаться, постоянно уточняя этюд. Техника живописи *à la prima* по сухой бумаге, когда цвет «вплавается» к цвету, дает более яркий цветовой колорит, нежели по сырой или влажной поверхности, так как по ней краска растекается и, смешиваясь с водой, теряет свою насыщенность. Можно совмещать оба метода работы, в нужных местах уточнять вторыми или даже третьими слоями свое произведение.

Упомянутый выше способ расположения листа с разным углом наклона по вертикали дает стекание краски. Некоторые художники намеренно используют этот прием и получают на бумаге стекающие капли краски, которые своими вертикалями создают в композиции определенные ритмические ряды. Это своеобразный почерк, и можно не бояться его использовать. Если немного «травмировать» бумагу, сделать ее намеренно шершавой или поцарапать в различных направлениях параллельными или круговыми линиями, то эти «царапки» декоративно проявятся при живописи цветом, и можно получить интересные дополнительные эффекты.

Можно использовать заточенный карандаш и им проводить уточняющие линии, штрихи и рисовать детали по мокрой поверхности не высохшего цветового пятна. При этом будут получаться более темные линии того цвета, который был на акварельной кисти. Так возможно передавать хвою, траву и любые силуэтные линии, которые составляют композицию.

Г у а ш ь относится к так называемым кроющим непрозрачным материалам. При работе с ней можно использовать различные варианты нанесения: пастозными мазками или жидко растворенными тонкими слоями в сочетании с другими художественными материалами, кистями и мастихином.

Как в акварели, так и в гуаши есть краски «звонкие», а есть краски «тихие». К последним, как правило, относятся так называемые земляные краски: охра, умбра, сепия, марс коричневый. Если нужно сразу в силу тона взять, например, «сильные коричневые», то лучше на палитре соединить оттенки красных или оранжевых и зеленых в тех пропорциях, которые передадут желаемый оттенок.

Существуют дополнительные вспомогательные материалы. Это могут быть особые плоские широкие веерные кисти для нанесения изображений облаков на небе или определенные фактуры водной глади. Можно сохранить белую поверхность бумаги перед ее дальнейшим покрытием красками при помощи восковой свечи, она оставит на бумаге белый фактурный след освещенного облака, и затем покрыть кистью небо поверх резервного слоя широкими приемами. Восковой свечой можно пройти и по цветному пятну, но при обязательном условии: бумага под цветом обязательно должна быть высушена. Есть возможность использовать специальную резервирующую жидкость для сохранения белых или покрашенных и просушенных светлых поверхностей работы. Она потом легко снимается руками с бумаги или цепляется ластиком. Но названная жидкость достаточно дорого стоит и продается только в специализированных художественных магазинах. Студенты иногда ее заменяют резиновым клеем, который также удаляется с бумаги в конце работы.

Особенности изображения растительного и животного мира

Животный мир разнообразен и интересен. Анималисты – художники, посвятившие свое творчество изображению животных, птиц и рыб. Главным источником получения навыков подобного рисования являются зарисовки с натуры. Форма силуэта, пластика, цвет, фактура внешнего покрова, пропорции – вот то, что нужно научиться передавать.

Животные чаще всего ведут себя подвижно, и рисовать их сложно тем, кто впервые начал это делать. Для начала нужно сразу

обозначить, какие материалы для этого лучше использовать. Не стоит, например, выбирать уголь, если позирует животное или птица с яркой характерной окраской. Ведь именно это качество и будет выделять его, и эту особенность как раз и стоит передать. А если перед взором художника будет активно двигающийся белый медведь, то не стоит затевать длительное рисование красками, потому что самое характерное у него – это пластика, силуэтная форма и, может быть, еще текстура шерсти. Но если в террариуме находится интересная по своей фактуре и цвету ящерица или хамелеон, то тут есть возможность тщательно изучить и передать их характеристики. Выбор материала остается за рисующим.

При изображении постоянно движущихся животных для начала лучше использовать техники набросков (рис. 37).



Рис. 37. Е. Долгова. Рыбки. Гуашь

Растения рисовать в некотором смысле проще, потому что они не меняют форму и ракурс, предоставляя тем самым возможность сделать длительные проработанные постановки на природе и нарисовать живой букет с правками и детализацией. Возможна и альтер-

натива: сделать быстрые зарисовки и живые этюды отдельных растений или их скоплений на клумбах и лугах.

Цветы и букеты – частый сюжет в истории изобразительного искусства. Они способны вызвать сильные эмоции. Растения обладают разной фактурой, цветом, пространственным окружением, а различные художественные материалы помогают передать, соответственно, разные впечатления и эмоции (рис. 38).



Рис. 38. Я. Баланенко. Полевой букет. Пастель

Для лучшего освоения техники живописи акварелью следует отметить ее особенности. Существует заблуждение, что техника акварельной живописи легкая. Это не так, и начинающему автору порой не сразу удастся добиться приличных результатов. Поскольку акварельные краски полупрозрачны, светлые оттенки невозможно

поместить поверх темных, и по сложившейся традиции акварельный этюд в технике *alla prima* начинают с самых светлых тонов. Но не все художники придерживаются этого плана. Есть и иные методы ведения работы. Например, можно начинать лист с самых темных и насыщенных оттенков, затем переходить на светлые тона и только после этого работать с полутонами. Некоторые темные места можно облегчить отмычками.

Разные цвета можно получить поиском оттенков на палитре путем замеса разных пигментов, а можно получить нужный сложный цвет путем оптического смешения красок при послойном наложении разных красок одну на другую при условии полного высыхания нижнего слоя. Так, накладывая на высохшую желтую краску красный пигмент, мы получим оранжевый цвет. Этот путь лессировок более длительный, но и он иногда помогает достичь нужного результата.

Хейзел Харрисон в своей «Энциклопедии акварельных техник» делится опытом: распространено мнение, что изображение, выполненное акварельными красками, исправить невозможно. Тем не менее, существует несколько способов коррекции, изменения или внесения усовершенствования в акварель. Если работа испорчена на самом раннем этапе, то нужно просто поместить лист бумаги под струю воды или обильно замыть это место большой широкой кистью или губкой [Харрисон, с. 126].

Стоит заметить, что некоторые пигменты полностью не смываются с бумаги. К таким активным пигментам относятся лимонная или стронциановая желтая краска, краплак, киноварь, травяная зелень и фиолетовый.

Белые и очень светлые блики, как правило, в акварельной живописи оставляют на бумаге незакрашенными. Но если при работе были закрыты краской яркий блик или белое место, то можно соскоблить с бумаги краску острым предметом или лезвием. Можно отмыть сухую краску тонкой кисточкой до нужного осветления или мелкие очень светлые детали по высыхании работы прописать поверх рисунка акварельными красками, смешанными с гуашевыми белилами.

Использование сухой или полусухой кисти с пигментом, положенной плашмя на лист бумаги, дает шершавый мазок, интересную фактуру, способную передавать поверхность каменистых скал, или легких облаков, или бликующую поверхность водной глади, или заросли травы.

Акварель прекрасно сосуществует с другими материалами. Например, акварель + фломастеры и цветные маркеры, акварель + цветные или простые карандаши, акварель + пастель, акварель + тушь или гелевые ручки, акварель + восковой мелок, акварель + полиграфический коллаж. Такие техники принято называть смешанными.

Создание разнообразных фактур поверхностей предметов или объектов в акварели – это увлекательный творческий процесс. При помощи монотипий (оттисков или печати сверху по мокрой или уже сухой поверхности) можно получить множество их вариантов. Лучше, если такой опыт формальных поисков был приобретен заранее и уже были найдены нужные интересные решения и вспомогательные материалы для получения требуемых текстур, которые можно удачно использовать на пленэре.

Методика и этапы работы акварелью

Заросли винограда

Э т а п 1

Вначале надо найти наиболее интересный фрагмент природы и нанести карандашом на лист бумаги композицию. Это можно сделать, точно перенеся композицию с природы, а можно намеренно поменять или по-своему ее интереснее перекомпоновать.

Важно определить будущий центр композиции, его возможно выделять при помощи разницы в форме или масштабе между листьями, разницы в цвете и свете, с использованием детализации, проработки или композиционной паузы. Но нужно определиться с этим вопросом на первоначальном этапе, чтобы потом не исправлять ошибки.

Э т а п 2

Если в качестве основы использовать сухую бумагу, то можно начинать с любого желаемого места в композиции. Можно посоветовать

товать начать работу со светлых участков. Если в качестве фона выбрана светлая поверхность, то ее тоже следует прописать на начальном этапе. Фон можно написать по влажной поверхности с мягкими перетеканиями оттенков краски.

Э т а п 3

Светлый фон не сольется с листьями, если их цвет будет темнее. Так, теплые светло-зеленые листочки окружаются более темной листвой с холодными оттенками. Чтобы замысловатый рисунок силуэта листы хорошо читался, не сливался в общее пятно, следует чередовать светотеневые и тепло-холодные градации, ставить цветовые акценты.

Э т а п 4

На завершающем этапе можно что-то выделить или, наоборот, приглушить. Например, уточнить мелкие детали силуэтной формы листочков, добавить к ним контрасты фонов, обобщить теневые места (рис. 39).



Рис. 39. М. Чинцова. Заросли винограда. Акварель

Методика и этапы работы в смешанных техниках

Растительные мотивы

Часто можно встретить эскизы, созданные в смешанных техниках, то есть с использованием не одного, а двух художественных материалов. Так, можно пастелью работать на цветных гладко крашенных бумагах, а можно создать цветной фон акварелью, используя перетекание ее оттенков один в другой по влажной бумаге. В качестве основы следует выбрать плотную бумагу с фактурной поверхностью, которая будет хорошо сцепляться с пастелью.

Э т а п 1

Сначала нужно определиться с выбором материалов и бумаги для будущей композиции. Следующее действие – нанести подготовительный рисунок сюжета. Затем рекомендуется смочить всю поверхность бумаги и акварельными переливами краски проложить светлые участки картины. Если растения будут изображены в светлых тонах, то фон выгоднее сделать плотным по цвету, и наоборот. Бумага должна быть плотной, чтобы выдержать намокание акварелью и при этом остаться ровной. Второе важное качество бумаги – это ее фактурная поверхность, важная для лучшего сцепления пастели с основой.

Э т а п 2

Рисунок сюжета можно нанести на белый лист бумаги, а можно уже по цветной, но высохшей акварельной поверхности легкими линиями пастелью, что удобнее. Далее уже различными мелкими и оттенками цвета прорисовать всю композицию. В зависимости от силы нажима цвет получается более или менее яркий. Можно накладывать его сразу на бумагу, можно с первоначальной прокладкой втирку, и сверху наносить последующие плотные штрихи или пятна.

Э т а п 3

Работая пастелью при помощи штриховок и пятен, выделить композиционный центр, подчеркнуть детали или обобщить некоторые места на завершающем этапе (рис. 40).

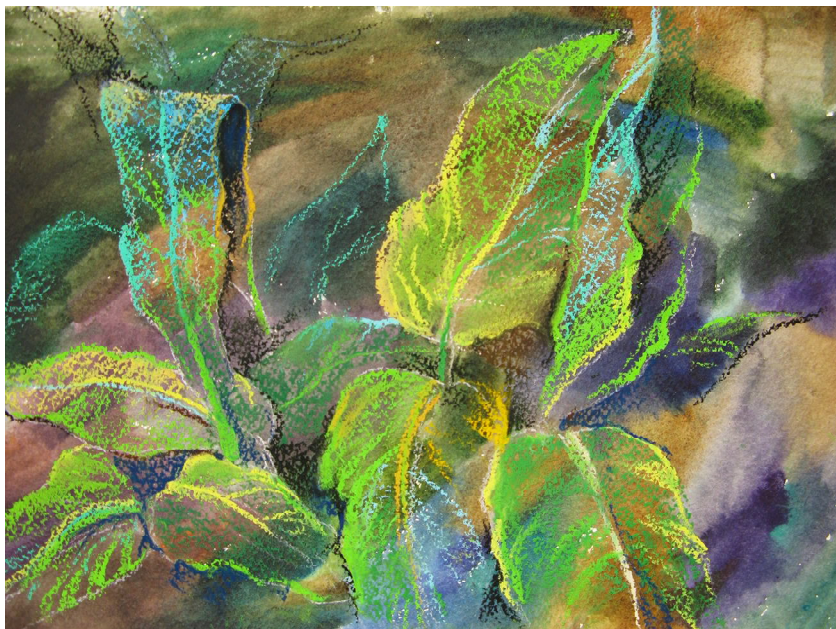


Рис. 40. М. Чинцова. В зарослях. Акварель, пастель

Создание пейзажа в смешанной технике

При обдумывании будущей композиции нужно проанализировать ее предметы, сюжет. В быстрых схемах-зарисовках рождается ее основа. Умение рисующего быстро определить главное в изображаемом объекте и выполнить рисунок – качество, вырабатываемое практикой. Такая деятельность требует развитого умения изобразительно видеть. Прежде всего нужно выделить особенности предмета. Рисунок должен хорошо читаться, зрительно восприниматься не только вблизи, но и с расстояния. Большое значение в деятельности художника имеет свобода владения различными изобразительными средствами и художественными материалами, которые, в свою очередь, вызывают у зрителей больше интереса, ассоциаций и лучше запоминаются. Для такой свободной работы требуется определенный опыт. Пленэр дает эту возможность и раскрепощение (рис. 43–46).



Рис. 41. Ю. Бахарева. Акварельный пейзаж



Рис. 42. Е. Елфимова. Выборгский замок. Пастель



Рис. 43. Я. Романова. Пейзаж. Гуашь



Рис. 44. А. Данилова. Весенний пейзаж. Акварель

Этюды в цвете на пленэре выполняются с помощью таких пространственных материалов, как пастель, масляные, а также водорастворимые краски – акварель, гуашь, темпера. В некоторых случаях можно применять комбинацию нескольких материалов. Интересное эмоциональное и образное решение, как правило, является и наиболее удачным. Именно оно способно вызвать множество ассоциаций.

Как правило, у каждого состоявшегося художника – свой метод работы. Пейзаж, выполненный с натуры, создается чаще всего за один сеанс. Это связано с характером освещения и тем мгновением, которое художник пытается остановить и запечатлеть. На первых порах предпочтительнее работать над небольшими по формату картинами, которые можно исполнить быстрее. Итальянский художник и педагог Г. Б. Никодеми давал определенные советы при работе на природе, и их стоит принять к сведению:

- выберите подходящее место и время суток;
- выбрав мотив, найдите композицию, выполнив наброски будущей картины на бумаге карандашом, углем, капиллярной ручкой (это будет поисковый материал);
- установите рабочее место и крупным и штрихами и линиями набросайте сюжет пейзажа на холст (или бумагу);
- начинайте вести работу от общего крупными мазками кисти;
- приступайте к частностям и пропискам деталей и текстуры;
- главная задача – это постараться поймать и запечатлеть на холсте свои впечатления.

Если пейзаж имеет значительную глубину пространства, то нужно учитывать, что существует воздушная перспектива со своими законами. Дальние планы «тают» в легкой дымке, становятся менее яркими и чуть холоднее переднего плана [Никодеми, с. 61–62].

При первых признаках усталости нужно прервать работу и отдохнуть, пока глаза и мозг смогут вновь воспринимать натуру.

Методические советы по работе над пейзажем

Пейзаж – один из основных жанров, востребованных на пленэре. Из истории мирового искусства мы знаем, что этот жанр стал активно развиваться в то время, когда художники стали выходить из своих мастерских на природу и передавать ее очарование. Он вдохновляет художников и зрителей, он всегда эмоционально окрашен, а это важный стимул в работе (рис. 45).

Пейзаж начинают с выбора формата – горизонталь, вертикаль, квадрат как в стандартных пропорциях, так и выбранные самим автором. Далее линейно наносится композиция, после чего ведется работа над тоном (если изображение нецветное) или цветом.



Рис. 45. О. Гурина. Горная Сванетия. Холст, масло

В композиции важно уметь видеть и выделить главное, а именно композиционный смысловой центр. Его можно обозначить цветом, детализацией проработок, масштабом элементов.

Не всегда просто найти нужную композицию, правильно распределить светотеневые градации, для приобретения опыта рекомендуется создавать две-три небольшие упрощенные композиционные схемы. Схема является структурной основой композиции, это силуэты, формы, контур. Схема будущей композиции – первое, что следует обдумать, прежде чем переходить на плоскость картины. Нужно проанализировать предметы, сюжет. Так в быстрых схематичных эскизах, схемах-зарисовках ищется основа, которая затем удержит все части.

Светотени передают форму. Без теней формы не видны или являются плоскими силуэтами. Но их можно усиливать или облегчать в зависимости от важности или дальности изображаемых объектов (рис. 46).



Рис. 46. Д. Астафьева. Деревенька. Акварель, чернила

При рисовании городских пейзажей не следует забывать о пропорциях и соотношениях предметов, сразу приступая к изображению. Сначала стоит присмотреться, «срежиссировать» будущую работу. При зарисовках отдельного фрагмента важно учитывать не только цвет, но и тоновые отношения, общие пропорции, ритмы орнаментов (рис. 47).

Процесс рисования не должен сводиться к применению некоторого количества стандартных приемов, рассчитанных на использование при любых обстоятельствах. Пленэрная практика способствует расширению творческих возможностей, а анализ работ старых мастеров и современности позволяет дополнительно расширить свои творческие возможности, поискать новые техники.

Многие явления природы существуют недолгое время. Меняются очертания облаков, освещенность и колорит природы в зависимости от времени суток. Если у художника немного времени, рекомендуется делать быстрые зарисовки, запечатлев основные элементы мотива. Если погода и время позволяют, есть возможность создать проработанный этюд, а иногда писать и в два сеанса. Этюд может носить быстрый экспрессивный характер, а может иметь законченный вид.

Э т а п 1 (а н а л и т и ч е с к и й)

Если в пейзаже содержится большое количество разнообразных элементов и возможных центров композиции, то стоит выбрать из большой панорамы наиболее интересный и цельный фрагмент. Это можно сделать при помощи имитации «рамки» ладонями рук или специальной вырезанной из картона (бумаги) маленькой походной рамочки. Далее нужно найти в пейзаже будущий композиционный центр, он, как правило, находится близко к середине, а не на периферии будущего рисунка. Асимметрия делает пейзаж более естественным. Только в строгих регулярных французских парках можно найти специально упорядоченную симметрию, вообще же симметричные композиции смотрятся нарочитыми.

Э т а п 2 (п р а к т и ч е с к и й)

Если предполагается сделать только линейный рисунок, то после такого беглого анализа можно приступать к рисованию. Если

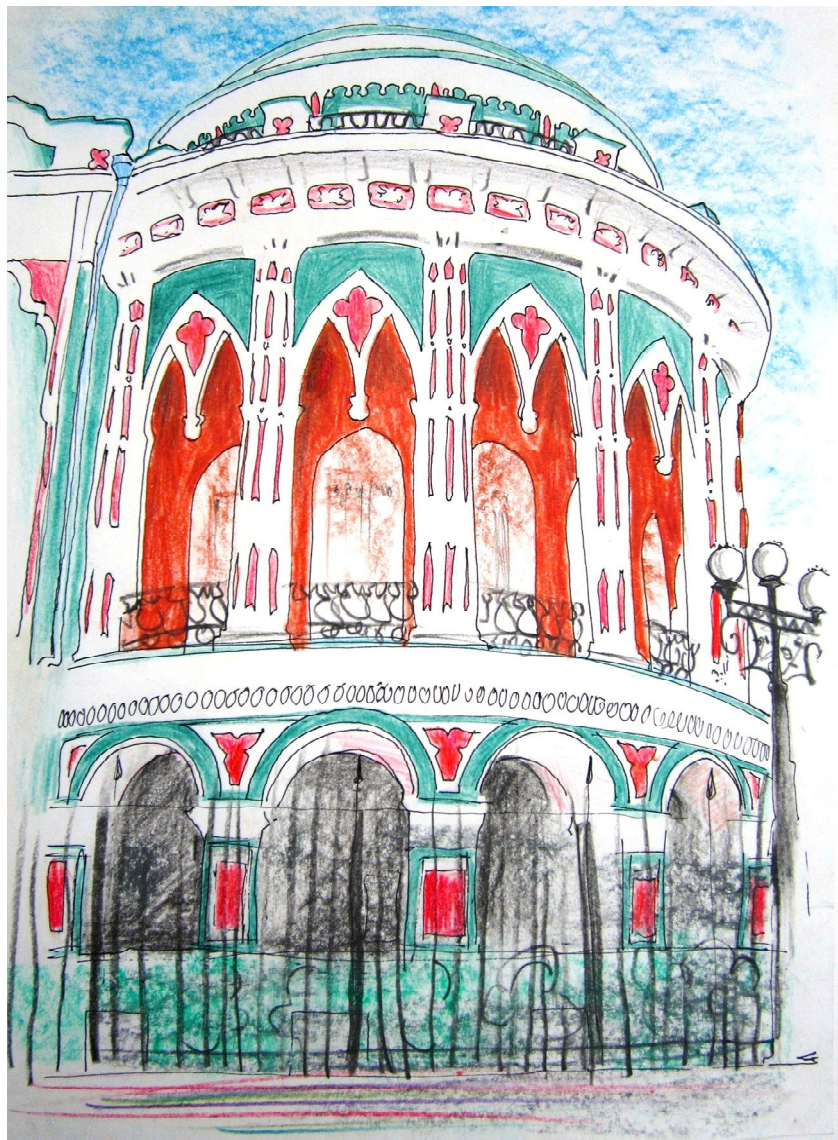


Рис. 47. А. Семкина. Архитектурный фрагмент.
Пастель, капиллярная ручка

же планируется работа со штриховкой тоном или далее перевод легкого линейного рисунка в цвет, то стоит сделать карандашом быстрые маленькие композиционные схемы с поиском тональных масс – самое светлое место на бумаге оставить белым и далее дать три-четыре градации тона от светлого к темному месту будущего пейзажа (или в обратной последовательности). Это поможет будущий цветной или тональный этюд сделать цельным и читаемым для зрителя.

Если в пейзаже множество деталей и при этом много тональных совпадений, то работа не «собирается» зрительно, она становится дробной. На этом этапе можно остановиться, если создается графический пейзаж. Но если работа развивается в цвете, то тональная штриховка опускается, и автор после нахождения линейной композиции может сразу искать тональные и цветовые отношения.

Здесь существует несколько рекомендаций.

Первый – идти из «глубины картины» и заканчивать ее передним планом. В этом случае самыми первыми в цвете будут дальние планы и небо, затем к ним подписываются средние планы и передний окончательный. Можно сделать одной земляной краской подмалевок, обозначив на работе светлые и темные тона. Этот метод подходит, если выбраны гуашь, темпера или масляные краски, так как они кроющиеся, и первая подложка тоном затем будет покрыта другими цветами и их оттенками.

Второй способ – начать с самых темных мест и от них писать ближайшие световые соотношения. В этом случае работа развивается от взятого первоначально фрагмента.

Третья рекомендация – начать с самых светлых мест в будущей картине и далее развивать композицию.

Какой бы способ работы ни был выбран, важно учитывать цветовые и тональные отношения, то, что и насколько светлее или темнее в сравнении между собой. Следует помнить о соотношении теплых и холодных оттенков. Если свет холодный (а это часто бывает в несолнечную пасмурную погоду), то тени следует показывать с помощью более теплых оттенков. Если в картине будет присутствовать теплый свет яркого солнца, то тени будут иметь холодное

звучание. Эти живописные правила делают работу зрительно более устойчивой, обогащают общий колорит. Яркое жаркое солнце юга дает яркие холодные тени с синими и фиолетовыми оттенками, которые незаметны в северных широтах, где они покрыты как бы серой вуалью, и цвет их сложно подобрать.

Не следует начинать с деталей, так можно потерять целостность работы.

Последняя стадия практического этапа – это обобщение. Если в процессе прорисовок что-то начинает излишне «вылезать» из работы, то во имя целостности стоит эти места немного обобщить, или чуть приглушить, или чуть «списать», как говорят художники. Наиболее акцентированным должен оставаться композиционный центр работы, чего возможно добиться при помощи детализации, направления скрытых композиционных силовых линий, обводок и прочих художественных средств, описанных выше (рис. 48).



Рис. 48. М. Чинцова. Верхотурье. Акварель

ПОЛЕЗНЫЕ СОВЕТЫ

1. Учитесь у природы, переработать и стилизовать увиденное можно убедительно лишь тогда, когда накоплен опыт.

2. Выбирая место для работы, желательно найти его в тени. Рисуя на ярком солнце, можно испортить зрение, и работа при этом чаще получается темной.

3. Внимательно стоит относиться к головному убору, лучше, если он будет с козырьком. Это помогает фокусировать зрение.

4. Этюдник удобен на пленэре. Это желательное, но не обязательное условие.

5. Не стоит забывать складной стульчик, который делает практику удобной и неустойчивой.

6. Не стоит брать слишком много вещей, это неудобно, и вряд ли удастся воспользоваться всем и сразу в относительно небольшой промежуток времени. Лучше взять с собой самое необходимое.

7. Если работа ведется в цвете, старайтесь писать быстро. Начинать лучше с широких мазков.

8. Если работа идет больше часа, следует сделать перерыв, дать отдохнуть глазам, рукам и размять движениями тело.

9. В процессе работы следует постоянно сравнивать разные участки работы между собой, чтобы избежать ошибок и дробности изображения.

10. Выбирая наиболее интересные и выразительные места в пейзаже, надо на глаз уметь ограничить изображаемое пространство.

РАЗДЕЛЫ И ТЕМЫ ПЛЕНЭРНОЙ ПРАКТИКИ

Раздел 1

Животный мир

(птицы, рыбы, домашние животные)

Цели. Собрать различный изобразительный материал по теме в графических и цветных художественных материалах. Сделать достойного качества рисунки домашних питомцев, животных в зоопарке и краеведческом музее.

Задачи. Освоить статичные и динамичные композиции. Разными графическими и цветными средствами передать их характер, пластику, фактуру, цвет, пропорции. Начать с быстрых оперативных набросков, впоследствии перейти на более проработанные цветные. Создать графические серии птиц, рептилий, представителей семейства кошачьих, при этом найти подходящее для каждого рисунка изобразительное решение. Из наработанного массива рисунков выбрать лучшие для экспозиции.

Рекомендуемые форматы – А4, А3.

Количество работ – не менее трех графических и трех цветных.

Раздел 2

Растительный мир

Цели. Собрать зарисовки растений (цельные формы и фрагменты растительности), создать букеты в графическом и цветовом решении.

Задачи. Работать над красотой форм, многообразием пластики и фактур, над гармонией цвета. Повышать художественные и исполнительские качества.

Освоить быстрые наброски и детальную проработку на белом и цветных фонах. Важно передать эмоциональное воздействие от увиденного, добиться цветовой и тональной целостности, устой-

чивости композиции. Работа с букетами дает возможность более углубленного обобщения новых видов жанра натюрморта и при новом освещении.

Рекомендуемые форматы – А2, А3, А4. (Для изображения букетов лучше не ограничиваться малыми форматами.)

Количество работ: не менее трех графических и трех цветных.

Раздел 3

Пейзаж

Цели. Найти и изобразить интересные природные и городские мотивы при естественном освещении. Собрать зарисовки, наброски в цвете и графике. Написать живописные этюды на длительных сеансах. Изучить специфику городского пейзажа, природного пейзажа.

Задачи. Приобрести опыт работы в различных жанрах, техниках и материалах. Научиться находить мотивы для сюжетов, определять композицию, предлагать подходящее решение в выборе изобразительных средств, передавать колорит времени суток (утро, день, вечер). Учитывать влияние воздуха, источник света и его интенсивность. Продумать композиционные решения, ритмы, передать состояние природы, образность. При выборе большого формата – передать материальность, детали.

Рекомендуемые форматы: А4, А3, А2.

Количество работ по рисунку:

– городской пейзаж (беглый набросок) – не менее двух работ.

Формат А4.

– городской проработанный пейзаж – одна работа (и более).

Формат А4, А3.

– природный пейзаж (наброски, зарисовки) – не менее двух работ. Формат А4.

– природный пейзаж (проработанный детально) – одна работа.

Формат А4, А3.

Количество работ по живописи:

– городской пейзаж (наброски в цвете) – не менее двух работ.

Формат А4.

– городской проработанный пейзаж – одна работа или более.
Формат А4, А3.

– природный пейзаж (цветовые зарисовки) – не менее двух работ. Формат А4.

– природный пейзаж (проработанный в деталях) – одна работа или более. Формат А4, А3, А2.

Раздел 4

Копирование работ мастеров

Цели. Сделать копию, заимствуя технику и колорит автора.

Задачи. Выбрать материал для копирования – живописные или графические работы художников прошлого или современности. Изучить технику мастера: предельно близко к оригиналу скопировать композицию. Пополнить свою цветовую палитру и художественные технические возможности, изучить и освоить новые изобразительные приемы и материалы.

Форматы: А4, А3, А2.

Количество работ – одна или более.

Примеры работ представлены на вклейке иллюстраций (цв. ил. 1–14).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На пленэре происходит профессиональное становление молодых художников, расширяются их творческие возможности. Они отправляются на пленэр с разными задачами: получить новые впечатления, создать новые композиции, иногда стараются «обновить свою палитру», выйти на новое качество работы. Любители изобразительного искусства, интересующиеся живописью и графикой, практикующие самостоятельно и под руководством профессионалов, тоже устремляются на пленэр при удобной возможности. Пленэр полюбился всем, кто хотя бы раз попробовал работать на природе, потому что он дает мощный толчок в творчестве, а иногда даже меняет художественное мировоззрение. Примерами такого развития может служить творчество А. Матисса, К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна.

В когорте художников-пейзажистов есть те, кто работают исключительно с натуры, а есть мастера, сначала собирающие материал и впечатления в поездках, а потом творчески перерабатывающие их в студии в законченные композиции. При этом сюжет, колорит, пластика и стилистика изображения в целом могут значительно трансформироваться в окончательном решении.

Интерес к теме пленэра не ослабевает, эта живописная техника находится в постоянном движении и развитии.



1. Д. Малдебекова. Лиса. Акварель, карандаш



2. М. Чинцова. На берегу. Акварель



3. И. Бирюкова. Собачка. Акварель, тушь, перо



4. М. Чинцова. Фенёк. Пастель, цветная бумага



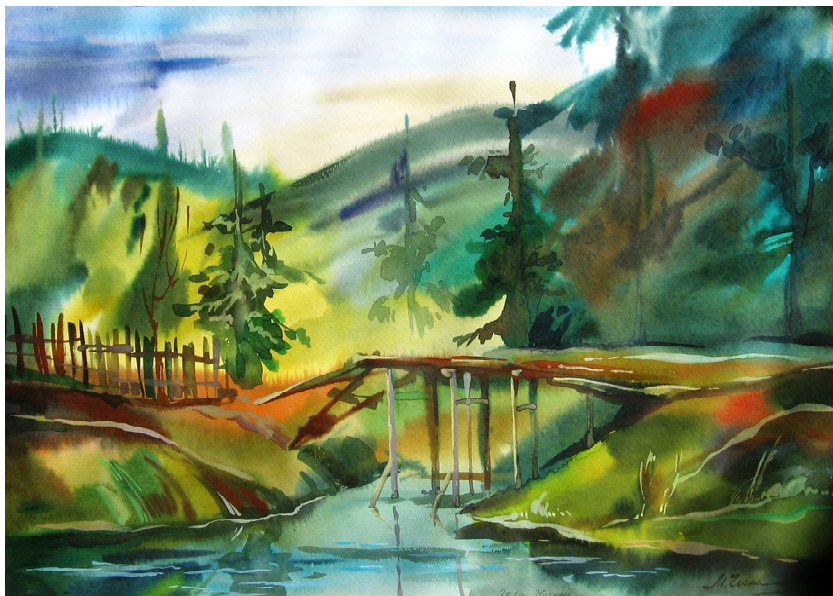
5. Е. Богатырь. Попугай. Акварель



6. М. Чинцова. Вишня. Акварель



7. М. Чинцова. Старые сараи на Волге. Акварель



8. М. Чинцова. Старый мостик. Акварель



9. М. Чинцова. Цветы. Акварель, пастель



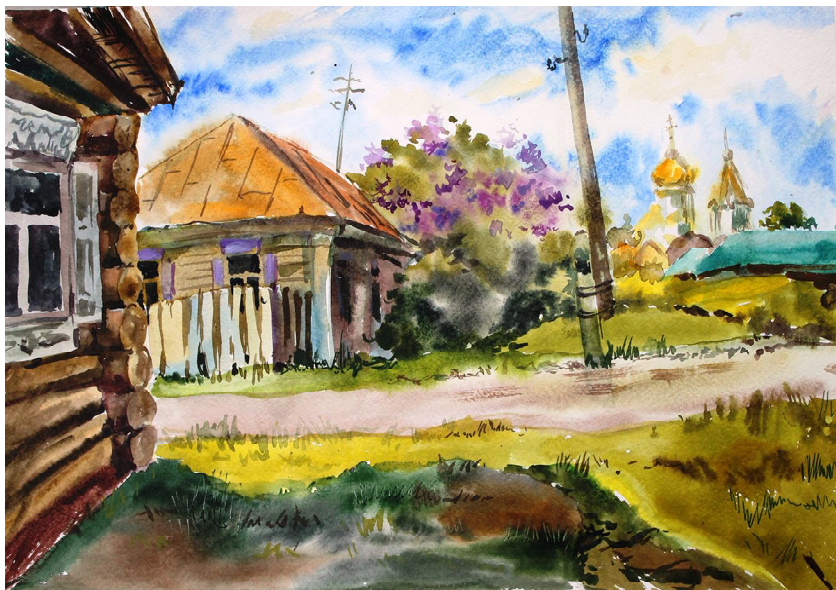
10. М. Чинцова. Бегония. Акварель



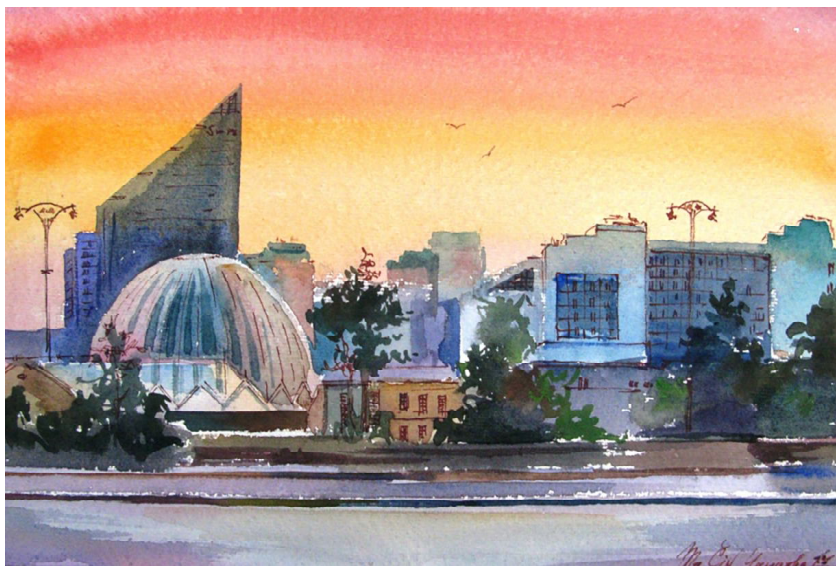
11. М. Чинцова. Бахчисарай. Акварель



12. М. Чинцова. Утро на Волге. Акварель



13. М. Чинцова. Старопышминск. Акварель



14. М. Чинцова. Утро в Екатеринбурге. Акварель

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

Аксенов М. Искусство : энциклопедия. М. : Астрель, 2010. 590 с.

Бесчастнов Н. П. Графика пейзажа : учеб. пособие. М. : Владос, 2008. 301 с., ил.

Большая Российская энциклопедия : в 35 т. / предс. науч. ред. совета Ю. С. Осипов ; отв. ред. С. Л. Кравец. М. : Большая рос. энцикл., 2014. Т. 26. Пленэр. 00 с. (БРЭ).

Жданова Н. И. Изобразительная деятельность в процессе обучения живописи на пленэре : учеб.-метод. пособие. Н. Новгород : НГПУ, 2006. 34 с.

Ефремов А. Живопись. Екатеринбург : Урал. рабочий, 2008. 120 с., ил.

Макмарри В. Искусство владения цветом / пер. с англ. К. И. Молькова. М. : Кристина – Новый век, 2008. 144 с., ил.

Никодemi Г. Б. Техника живописи / пер. Г. Семеновой. М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. 144 с., ил.

Сергеев А. Русские живописцы. М. : Белый город. 48 с.

Тютюнова Ю. М. Пленэр: наброски, зарисовки, этюды : учеб. пособие. М. : Академ. проект, 2012. 175 с., ил.

Харрисон Х. Энциклопедия акварельных техник : Наглядное пошаговое руководство и вдохновляющая галерея законченных работ / пер. с англ. О. Герасимовой, А. Давыдовой. М. : АСТ : Астрель, 2005. 192 с., ил.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Андреев В. Н., Лебедева Г. В. Тушь : учебный рисунок и пленэр : учеб. пособие / В. Н. Андреев, Г. В. Лебедева. Хабаровск : ХК ИРО, 2010. 70 с.

Барышников В. Л. Живопись: теоретические основы : метод. указания к заданиям базового курса дисциплины «Живопись» / В. Л. Барышников. М. : Архитектура – С, 2010. 120 с.

Бесчастнов Н. П. Графика пейзажа : учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. М. : Владос, 2008. 301 с., ил.

Бурчик А. И. Акварельная живопись : учеб. пособие / А. И. Бурчик. Минск : Беларусь, 2014. 135 с., ил.

Жданова Н. И. Изобразительная деятельность в процессе обучения живописи на пленэре : учеб.-метод. пособие / Н. И. Жданова. Н. Новгород : НГПУ, 2006. 34 с.

Ермаков Г. И. Пленэр : учеб. пособие / Г. И. Ермаков. М. : МГПУ, 2013. 182 с., ил.

Ермолаева Л. П. Основы дизайнерского рисунка : учеб. пособие / Л. П. Ермолаева. М. : Архитектура – С, 2009. 152 с., ил.

Кадырова Л. Х. Пленэр : практикум по изобр. искусству : учеб. пособие / Л. Х. Кадырова. М. : Владос, 2012. 92 с.

Дорофеева Ю. Ю. Пастельная живопись : Русская реалистическая школа : учеб. пособие / Ю. Ю. Дорофеева, А. А. Моисеев. М. : Владос, 2014. 95 с.

Кайзер Н. В. Пленэр : учеб.-метод. пособие / Н. В. Кайзер. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. 00 с.

Макмарри В. Искусство владения цветом / В. Макмарри ; пер. с англ. К. И. Молькова. М. : Кристина – Новый век, 2008. 144 с., ил.

Никодими Г. Б. Техника живописи / Г. Б. Никодими ; пер. Г. Семеновой. М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. 144 с., ил.

Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству / С. М. Петкова. 6-е изд. Ростов н/Д. : Феникс, 2010. 506 [1] с., ил.

Романовский А. С. Пейзаж в русской живописи / А. С. Романовский. М. : Белый город, 0000. 416 с. (Энциклопедия мирового искусства).

Тютюнова Ю. М. Пленэр: наброски, зарисовки, этюды : учеб. пособие / Ю. М. Тютюнова. М. : Академ. проект, 2012. 175 с., ил.

Харрисон Х. Энциклопедия акварельных техник : Наглядное пошаговое руководство и вдохновляющая галерея законченных работ / Х. Харрисон ; пер. с англ. О. Герасимовой, А. Давыдовой. М. : АСТ : Астрель, 2005. 192 с., ил.

Уотсон Э. У. Искусство карандашного рисунка / Э. У. Уотсон ; пер. с англ. Е. Л. Орловой. Минск : ООО «Попурри», 2004. 152 с., ил.

Учебное издание

Чинцова Маргарита Константиновна

ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ПЛЕНЭР

Учебное пособие

Заведующий редакцией *М. А. Овечкина*

Редактор *Е. В. Березина*

Корректор *Е. В. Березина*

Компьютерная верстка *Г. Б. Головина*

Подписано в печать 11.07.19. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Цифровая печать.

Уч.-изд. л. 4,5. Усл. печ. л. 4,42. Тираж 40 экз. Заказ 182.

Издательство Уральского университета.

Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ

620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28

E-mail: gio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ

620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13

Факс +7 (343) 358-93-06

<http://print.urfu.ru>



ЧИНЦОВА МАРГАРИТА КОНСТАНТИНОВНА

Доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета. Окончила Самарское художественное училище и художественный факультет Московского технологического института. Училась у известных педагогов, художников и дизайнеров — В. Зайцева, Н. Полиско, И. Алпатовой, Г. Петушковой. Член Союза художников России (2001). Работает в техниках акварели, художественного текстиля, масляной и акриловой живописи. Любимый жанр — городской и природный пейзаж. Работы хранятся в Петрозаводском и Томском художественных музеях. Выставлялась в Самаре (2002–2003), Москве (2004), Петербурге (2004), Петрозаводске (2006), Карловых Варах (1998), Париже (2003, 2005, 2010), Хельсинки (2011), Белграде (2011), Софии (2012), Ереване (2017). Автор многочисленных статей и книги «Графические образы моды» (2013). Сфера научных интересов — история дизайна, история искусств.